Un premier fait s'impose :

~~comme~~ Borduas est arrivé à la peinture ~~f~~ non-figurative, par le surréalisme. ~~Il n'est~~ & ~~C'est une des aspects~~ C'est une des ~~mystères~~ ~~pouvoirs~~ ~~caractères~~ potentialités propres à ~~l'écriture automatique définie par Breton d'avoir~~ ~~de~~ à ~~la définition~~ de l'écriture automatique ~~donnée~~ telle que définie par Breton dans le <u>Premier Manifeste du Surréalisme</u> (1924) ~~d'avoir encouragé~~ d'~~encourager~~ avoir encouragé, ~~des~~ les peintres de ce côté-ci de l'Atlantique, et pas seulement Borduas, à abandonner la figuration traditionnelle, pour une forme ou l'autre ~~de non-figuration~~ de non-figuration.

L'AUTOMATISME de PAUL-ÉMILE BORDUAS.

Je me propose, ce soir, de marquer en quoi la peinture de Paul-Émile Borduas, durant sa période automatiste (de 1941-1942 à 1953, date de son départ pour New York), dépend du surréalisme, sans pour autant en constituer une pure imitation, sans ~~grande~~ originalité.

La fortune critique de Borduas est ~~pas~~ en effet passée d'un extrême à l'autre : ~~on a~~ ~~voulu y voir~~ tantôt, on a, surtout dans notre milieu, ~~vu toute attache~~ voulu minimiser l'importance des attaches de Borduas avec le surréalisme pour mieux marquer son originalité ; tantôt, au contraire, surtout dans la presse française après l'exposition du Grand Palais, ~~tenter de~~ ~~tentative de~~ de ramener purement et simplement Borduas à un avatar canadien du surréalisme français. Il me semble que la vérité est moins simple. Aussi, je voudrais

consacrer mon exposé de ce soir, à ~~marquer en quoi~~ montrer comment la

première peinture non-figurative ~~du st~~ de Banduas se situe

dans le prolongement du surréalisme, sans pour autant

coïncider avec ~~les~~ ses propositions picturales ~~du surréalisme~~

~~européen~~. en Europe.

~~Les~~ ~~Le premier point~~ Premier l'exercice? ~~est à mon bien mais~~ ~~n'importe~~ :

[illegible]

~~sujet préconçu"~~ ~~Il s'agissait~~ que peindre "sans sujet
préconçu" ~~a été~~ ~~a paru~~ [~~parait~~ ~~pouvait paraître~~ représentait] une façon si radicalement nouvelle
de procéder, ~~que le résultat~~ qu'elle ~~paraît devoir mettre~~ [~~ne pouvait pas ne pas mettre~~]
~~allait jusqu'à mettre~~ ne pouvait pas ~~mett~~ ne pas mettre
en question ~~jusqu~~ ~~jusqu'à~~ l'intention figurative de la pein-
ture. Non seulement ~~la peinture~~ [le peintre] n'avait plus de sujet,
~~mais~~ le ~~peintre~~ ~~abordait~~ [peintre pouvait aborder] sa toile sans la moindre idée
[à traiter]
~~de ce qui allait s'y tracer.~~ de ce qu'il allait y peindre
c'est-à-dire qu'il était libéré
~~libre~~ de tout programme iconographique imposé de l'ex-
térieur par un commanditaire, mais ~~le peintre~~ ~~elle pou-~~
~~vait désormais~~ ~~le peintre pouvait aborder~~ [sa peinture] ~~elle~~ devenait une
entreprise pleine de risque, ~~dont l'issu~~ [et] d'imprévu, ~~les sort~~
~~des tableau~~ dont l'issue n'était scellée qu'avec le dernier
coup de pinceau. Peindre redevenait une activité passion-
nante : non pas l'exécution fastidieuse d'un modèle

réduit de la réalité, mais ~~une sorte de~~ la création d'une ~~autre~~ réalité autre, d'une sur-réalité, qui, ne devant rien à la réalité extérieure pouvait se permettre de ne renvoyer qu'à l'univers pictural comme tel. C'est en général la façon dont on l'a compris de ce côté-ci de l'Atlantique.

OBSCURITÉ

2. Comment, ~~historiquement~~ dans les faits, l'intuition surréaliste de Breton en ait venu à rejoindre Borduas ? C'est un autre problème. Il semble bien ~~que~~ qu'au moment ~~d'adopter~~ de passer à la non-figuration (timidement à la fin de 1941 dans *Abstraction verte* puis ~~dans la série~~ ~~g~~, plus franchement, dans la série des gouaches dites "peintures surréalistes" de 1942), Borduas ne connaissait pas encore les *Manifestes* surréalistes de Breton, qu'il ne lira que plus tard, au début des années cinquante. ~~Ce n'est donc pas par~~ Mais il avait lu, dès 1938, ~~un~~ le chapitre V de l'*Amour fou* de Breton, intitulé "Château étoilé" paru en article

☐ dans la n° 8 de la revue *Minotaure*, en juin 1936, revue que la bibliothèque de l'École du Meuble où il enseignait possédait sur ses rayons ~~le passage~~ depuis cette date (1938).
~~qui l'avait frappé — il le citera par la suite~~ Curieusement, le passage qui l'avait frappé, mettait Léonard de Vinci en cause. ~~[illegible]~~ Breton y proposait ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ ~~des peintres~~, la manière de transposer ~~[illegible]~~ ~~de to~~ l'"écriture automatique" ~~[illegible]~~ en peinture.

☐ La leçon de Léonard, engageant ses élèves à copier leurs tableaux sur ce qu'ils verraient se peindre — de remarquablement coordonné et de propre à chacun d'eux — en ~~[illegible]~~ considérant longuement un vieux mur, est loin d'être comprise. Tout le passage de la subjectivité à l'objectivité y est implicitement résolu

et la portée de cette résolution dépasse de beaucoup en intérêt humain celle d'une technique, quand cette technique serait celle de l'inspiration même.

Comme le poète surréaliste, le ~~peintre~~ peintre était invité à travailler sans idée préconçue. La ~~page blanche~~ page blanche de l'écrivain devenait ~~était~~ le "vieux mûr" ~~dicté par~~ de Léonard et ~~les mots~~ les phrases qui viennent toutes seules ~~qui venaient au fil de la plume~~, les formes suggérées par les taches et les craquelures de ce même mûr. Comme le poète enfin qui travaillait sous la "dictée" de l'inconscient (le mot "dictée" est ailleurs ~~dans~~ dans le *Manifeste* de Breton) le peintre n'avait qu'à "copier" ~~ce qui paraissa~~ ce qui paraissait à ses yeux. ~~La comparais~~ La transposition d'un registre à l'autre paraît donc parfaite... Pourtant, il y a quelques difficultés à

voir dans ~~l'écrivain~~ ~~écrivain~~ le poète notant ~~des~~ ses ~~à toute~~ phrases ~~écrivant~~ à toute vitesse, au fil de la plume, l'exact équivalent du peintre copiant ~~sur la~~ ses visions au pinceau sur une toile. L'opération coule de source dans un cas; elle ne pourrait être que fort laborieuse dans l'autre cas. Aussi bien, ~~la "technique" de Léon suggérée par~~ la méthode de Léonard telle ~~que me intéressai~~ que définis par Breton était moins une technique d'exécution ("copie") que d'inspiration. ~~méthode~~ ~~l'équivalent~~ Ce que Breton suggérait aux peintres, c'était moins ~~une~~ une technique picturale qu'un art de voir, un certain ~~l'~~ ensauvagement de l'oeil ("L'oeil existe à l'état sauvage", *Le surréalisme et la peinture*, p. 1).

Elle laissait ouvert le problème ~~d'une~~ de la traduction picturale des "visions." ainsi obtenues. Nul mal à cela, d'ailleurs. Les peintres surréalistes ne se firent pas faute d'y travailler. ~~à cette traduction~~.

La description que Max Ernst a donné de sa découverte du procédé surréaliste de frottage, qu'il situe avec la une ~~pédantesque~~ exactitude ~~exactitude~~ toute académique, le 10 août 1925. ~~Voilà~~ est connue.
~~l'exact équivalent pictural de l'écriture automatique !~~

□ Venez, venez, ne craignez pas d'être aveuglé –
Un jour de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je me pris à me souvenir comment, étant enfant, le panneau en imitation d'acajou au pied de mon lit servait de stimulant optique aux visions du demi sommeil. Maintenant, ~~je suis~~ j'étais frappé de l'obsession ~~qu~~ imposée à mon regard excité par le plancher de bois, dont le grain avait été creusé et exposés par d'innombrables frottages. Je décidai ~~de~~ d'en savoir plus ~~lon~~ long sur le symbolisme de cette obsession et pour venir en aide à mes pouvoirs ~~de contemplation et d' hallu~~ ~~contemplatifs~~ visionnaires et hallucinatoires, ~~je~~ ~~j'empruntai aux~~ ~~j'extrais des planches une série de dessins~~. je ~~fais~~ fis à partir des ~~planches~~ madriers une série de dessins. Je laissai tomber au hasard des morceaux de papier sur le plancher et les frottai à la mine de plomb au verso. En examinant de près les dessins ainsi obtenus, ~~j'ai la surprise~~ je ~~suis~~ fus étonné de l'intensification ~~des~~ mes capacités visionnaires. ~~ainsi produite~~.

Pour ~~plusieurs~~ les peintres ~~peintres~~, ~~musiciens et~~ les mots-clés, ici, ~~fut~~ furent ~~[illegible]~~ les mots : "sans sujet préconçu."

Mais ces mots, on pouvait les comprendre de deux façons :

1) on pouvait comprendre ~~que~~ ou bien que le peintre peint sans ~~[illegible]~~ concevoir à l'avance son sujet : ~~mais celui-ci n'est pas exclu.~~ ~~Il~~ ~~celui-ci~~ celui-ci ~~est~~ étant reçu, ~~plutôt que~~ de l'inconscient, plutôt qu'~~e~~ imité de la nature ; ~~il est~~ n'est donc pas exclu absolument — c'est en général la manière dont on l'a compris en Europe.

2) ~~mais~~ ou bien on pouvait comprendre ~~autrement~~.

~~cette idée de peindre sans sujet préconçu, d'une autre façon.~~

13

Très nettement, l'insistance est sur la ~~vision~~ vue. Le report des motifs créés ~~par~~ dans le grain du bois, par frottage, n'est encore ~~p~~ à ce stade qu'une technique de ~~contemplation~~ vision. De la même manière, Dali découvre ~~la double image~~ les vertus de la double image en ~~manipulant son~~ contemplant la reproduction d'un "paysage africain" qui se révèle ~~comme~~ un "visage paranoïaque" à la Picasso, dès qu'on lui imprime un quart de tour vers le haut. Quelques traits de "crayon" suffisent à réveiller "les associations dont se compose le visage issu du paysage africain."

~~Mais~~ La "copie" de ces visions sur le papier ou sur la toile ne relève que de la pure exécution. En un sens le tableau est déjà fait avant d'avoir été exécuté. Il ne faudrait faire à cette règle qu'une seule exception, celle qui fascinera Max Ernst justement : le collage surréaliste.

Parce qu'il dispense ~~des longues exécutions détaillées~~ ~~du~~ du rendu minutieux de la réalité ~~de~~ et manipule en bloc des ~~représentations~~ fragments de représentations très détaillées le collage permet ~~[illegible]~~ de garder active dans l'exécution ~~même~~ ~~la perce~~ même, la faculté associative de l'oeil qui choisit, rapproche, oppose et construit.

Mais, on le voit ~~c'est bien le cas de le dire~~ le sujet n'~~est~~ était pas exclu de la peinture surréaliste. ~~Il est "trouvé"~~ ~~Il n~~ Il ~~est~~ était non-préconçu, ~~mais~~ mais on le retrouvait bien au bout de l'opération. ~~Il [illegible]~~ ~~[illegible]~~...

Etait-ce la seule transposition possible de l'écriture automatique en peinture? Nous ne le croyons pas. Partons d'une évidence : dans le collage, comme dans les autres procédés surréalistes, la main qui manie le ciseau et la colle, ou qui frotte au dos du papier de report ou qui tient le crayon... n'a pas grand prestige. Elle n'est que la servante de l'oeil. Lui seul est souverain, gardant l'absolu contrôle de l'opération. Breton semble avoir pris pour acquis cette ~~conception~~ ~~les droits~~ ~~hiérarchie~~ suprématie de l'oeil sur la main, ~~comme inhérente à la l'acte de peindre.~~ dans l'acte de peindre. ~~Déjà en~~ ~~choisissant~~ Déjà en citant Léonard, il y était quelque peu forcé.

Mais cette hiérarchie allait-elle de soi? ~~N'y avait~~ ~~N'y avait-il pas moyen de~~ ~~N'y~~ ~~Ne pourrait-on ainsi~~ N'y avait-il pas moyen de donner, au moins dans un premier temps, l'initiative à la main, ~~[illegible]~~

de manière à obtenir une trace, qui, elle ~~devenait l'exact équivalent de la tache sur le mur.~~ ~~La vision aussi tôt~~ déclancherait le processus d'élaboration du tableau, aussi efficacement que les taches sur le vieux mur de Léonard.

Il revient sans doute à André Masson d'avoir ~~toute~~ le premier poussé l'exploration de ce côté, dans une étonnante série de "dessins automatiques" qui l'occupèrent durant l'hiver 1925-1926. ~~Il nous faut nous y attarder, parce que~~ Ses recherches ne sont ~~pas~~ d'ailleurs pas sans rapport avec celles de Borduas.



Faits sans idées préconçues

les "dessins automatiques" de Masson ~~se présentent d~~ partaient d'un réseau de lignes abstraites dans les mailles duquel apparaissaient des formes plus figuratives, que l'artiste "complétait" ensuite. Ces formes apparues au croisement de plusieurs lignes, juxtaposaient dans l'aire picturale des objets aussi librement que le faisaient les poèmes surréalistes.

C'est en 1942 que Borduas ~~refaisait~~ reprenait à sa manière une démarche analogue. ~~Son approche n'est pas sans ressemblance avec celle de Masson.~~ Nous la connaissons avec assez d'exactitude grâce

à une conversation entre le peintre et son ami
le critique d'art Maurice Gagnon (1904 - 1956)
qui a eu le bon sens de la noter et de la dater
~~exacte~~ avec autant d'exactitude académique (?),
du 1° mai ~~de cette année~~ 1942. (Notons cette
date et souvenons-nous qu'à cette date Pollock
était encore aux prises avec l'influence de Picasso).

Je n'ai aucune idée préconçue. Placé
devant la feuille blanche avec un
esprit libre de toutes idées littéraires,
j'obéis à la première impulsion. Si
j'ai l'idée d'appliquer mon fusain
au centre de la feuille ou sur l'un
des côtés, je l'applique sans discuter
et ainsi de suite. Un premier trait se
dessine ainsi, divisant la feuille.
Cette division de la feuille déclenche tout
un processus de pensées qui sont exécutées

toujours automatiquement. (...) Le dessin étant terminé dans son ensemble, la même démarche est suivie pour la couleur! Comme pour le dessin — si la première idée est d'employer un vert, un rouge — le peintre surréaliste ne la discute pas. Et cette première couleur détermine toutes les autres...

Comme chez Masson donc, la feuille de papier a remplacé "le vieux mur" ~~dont parlait Léonard~~ et les traits de fusain ~~[illegible]~~, les craquelures et les taches ~~[illegible]~~. Comme chez Masson encore, la subordination ~~dichotomie entre le geste~~ de la main ~~et~~ à la vision est renversée ~~dépassée~~. Désormais tout se passe sur la feuille de papier — ~~à ce moment (1942), Borduas pensait à ses gouaches "surréalistes"~~ — ou sur la toile. Il n'y avait plus à "copier" une donnée, mais à suivre des impulsions venues de l'inconscient.

Mais là s'arrête le parallélisme. Si l'on pouvait imaginer les gouaches de Borduas sans la couleur, tout juste réduite à un faisceau de lignes entre-croisées, on verrait ~~bien~~ que jamais Borduas n'allait jusqu'à préciser en formes reconnaissables les croisements de lignes ainsi obtenus. Certes, ces lignes délimitaient bien des aires sur la surface picturale, mais on ne voit pas qu'à ce stage elles aient eu des contours reconnaissables. L'idée de les "compléter" pour les rendre tels ~~ne vient~~ n'effleure pas à Borduas.

Aussi bien, ce qui venait spontanément sous son fusain, c'était moins des formes que les grands

axes d'un schème compositionel. Les réseaux de lignes avaient moins pour fonction d'arrêter des contours que de marquer d'avance des positions, de définir des relations possibles entre des éléments encore à venir.)

À ce stage, le format même du papier sur lequel le peintre travaillait était déterminant. La feuille était-elle ~~avait elle été~~ posée à la verticale, ~~[illegible]~~ l'axe qui s'imposait le plus spontanément traversait ~~[illegible]~~ la surface de bas en haut "au centre." Par contre, la feuille posée à l'horizontale suggérait des axes faisant écho à la périphérie de la surface picturale. "Sur les côtés" déclarait Borduas.

Autrement dit, ce que l'inconscient de Borduas laissait d'abord ~~à~~ affleurer, c'étaient des structures compositionnelles déjà déterminées par le format du support choisi au départ. Le format vertical, déclenchait ~~pa~~ automatiquement l'idée ~~l'amenait à l'axe~~ d'un axe médian et donc ~~à la~~ d'une structure compositionnelle ~~du portrait~~. analogue à celle que ~~ce~~ l'on aurait dans un portrait. Le format horizontal, ~~l'amenait aux lignes plus périphériques~~ lui suggérait ~~une composition~~ des axes plus périphériques ~~et donc la structure d'une nature morte, si le sujet à davantage la~~ donnant au motif une portée d'extension ~~plus grande dans le cadre~~ du centre vers ~~la~~ les bords de la feuille. ~~périphérie du tableau~~. Cette nouvelle structure s'apparentait à celle ~~n'est elle pas celle~~ de la nature morte? ~~On pa~~ Borduas ~~en venait donc à abstraire en étaal~~ était donc venu à projeter ~~produire~~ ~~a~~ le schème ~~des~~ abstrait de deux ~~des~~ grands

genres picturaux, le portrait et la nature morte, précisément ceux qui l'avaient retenu ~~dans~~ en 1941, l'année qui précède l'apparition des gouaches "surréalistes." À preuve que dans ce cas, l'inconscient ~~est~~ était de l'ancien conscient.

C'est dire aussi en quoi les propositions picturales de Borduas paraissent toujours plus abstraites que les propositions des surréalistes européens. Il travaille au niveau de la structure (au niveau des schèmes compositionnels) et non au niveau des contenus, comme le ~~font~~ faisaient les surréalistes se fiant toujours aux ~~associations spontanées~~ données de la vision.

~~Ce n'est pas tout.~~ Est-ce dire que tout contenu est exclu de la peinture de Borduas? ~~Nous ne le croyons pas.~~ Non pas. Mais le contenu est mis en conflit avec la structure compositionnelle et donc critiqué comme tel, mis en question.

~~Mais au stage Ce n'est p~~ L'élaboration de l'oeuvre de Borduas ne s'arrêtait pas en effet à la détermination des grands axes compositionnels. La couleur intervenait ensuite dans un deuxième temps. Comme il le disait à Maurice Gagnon, ~~et~~ au cours de la même conversation ~~rapportée~~ signalée plus haut : c'est "au stade de la couleur que les problèmes de lumière, des volumes entrent en jeu." "Volumes" et "lumière", autant dire objets et fond. Les formules compositionnelles des grands

genres picturaux ne fournissaient qu'un cadre vide ou mieux une structure ~~vivante~~ vivante, pouvant s'accomoder de plusieurs contenus. ~~C'est pourquoi~~ On pourrait y voir, comme l'a suggéré René Payant, des <u>matrices narratives</u>, ~~tant elles s'accomodent~~ permettant de situer des figures dans l'espace, ~~des figures et des relations entre ces figures~~, donc une sorte de drame dont les titres littéraires donnés par Borduas aux gouaches qu'il avait désigné d'abord simplement comme des <u>Abstactions</u>. révèlent le sens, au moins pour lui. <u>Condor embouteillé</u> annonce ainsi le titre d'une gouache, aussi connue sous le nom d'<u>abstaction no 12</u>.

Les relations qui intéressent le plus Borduas cependant, ~~ne sont pas en~~ ~~se situent moins d'une figure à~~

Les relations qui intéressent le plus Borduas cependant, ~~soit~~ sont moins de l'ordre du rapprochement insolite des figures comme dans la métaphore surréaliste, que de la mise en opposition d'un sujet (contenu) avec la matrice compositionnelle (contenant) pour obtenir ce qu'on pourrait ~~appeller~~ ~~des effets~~ des effets tantôt grinçants ~~ou~~ tantôt harmonieux. Ainsi un motif zoomorphe est traité dans le schéma du portrait ou ~~de la~~ celui de la nature morte. Dans le premier cas, le contenant ~~étouffe~~ gêne le contenu, sinon l'étouffe comme le suggère le titre littéraire de l'*Abstraction 12* : *Condor embouteillé*; Borduas avait même pensé l'intituler *Le Souffle coupé* ! ~~Dans le second cas, c'est l'inverse.~~ Par contre, ~~les schéma de~~ les motifs zoomorphes s'accomodent mieux ~~de~~ du schéma de la nature morte et les formes ~~paraissent~~ sont plus harmonieuses, plus coulantes. Quand aux motifs zoomorphes sont substitués des personnages, ~~le~~ le système entier s'inverse. Les personnages ~~s'accom~~ sont évidemment à l'aise dans le schéma du portrait, mais comprimé par celui de la nature morte. Il arrive aux titres, dans ce dernier cas, d'évoquer un "combat." ~~Le fameux~~ (*Taureau et toréador après le combat* ~~dit~~ déclare le titre d'une autre gouache ; ou encore *Combat de Maldoror et de l'aigle*.

Borduas explorait donc ainsi ~~peut-être simultanément~~ d'une gouache à l'autre l'effet de contenant d'une matrice narrative ~~à la fois~~ tantôt contraignante ~~et pour certains contenus~~ ~~et~~ tantôt libérante selon les contenus.

Un genre pictural restait encore absent des gouaches de 1942 de Borduas : le paysage. C'est un genre qu'il n'avait pas beaucoup pratiqué en 1941 et dans sa production antérieure. ~~Mais il~~ Mais ~~il allai~~ il allait devenir tout à fait prédominant par la suite. Le schéma compositionnel du paysage a ceci de particulier qu'il est le contenant par excellence, s'accomodant de tous les motifs. Il englobe les deux autres, ~~en autant~~ car on peut bien, ~~que~~ comme dans le Déjeuner sur l'herbe de Manet, ~~on peut bien~~ lui intégrer des personnages et une nature morte sans pour autant le ~~v~~ violenter. On voit moins bien par contre comment on pourrait intégrer le paysage au personnage ou à la nature morte, quoique cela a été tenté (par Dali ~~exemple~~ ou, d'une toute autre façon, dans les oeuvres du milieu des années cinquante de Willem de Kooning). Le schéma compositionnel du paysage est la matrice narrative par excellence, ~~[illegible]~~

éliminant d'avance toute possibilité de conflit entre le sujet et ~~la forme~~ la formule compositionelle. ~~C'est aussi~~ Et pour cette raison, c'est le plus difficile à mettre en question. Il donne tant de libertés que cela ne vient pas à l'idée.

Le "paysage" s'introduit dans la peinture non-figurative de Borduas à la faveur d'un problème technique. ~~et donc, peut être à son insu.~~ Nous l'avons vu, dans ses gouaches "surréalistes," Borduas procédait en deux étapes : le dessin d'abord ; la couleur ensuite. Cette vieille dissociation héritée, on s'en doute, de la formation académique reçue à l'Ecole des Beaux-arts de Montréal (1923-1927), n'avait pas trop de conséquence dans les gouaches. L'artiste pouvait penser que ~~l'unité de temps de production~~ le caractère "ininterrompu" de son impulsion créatrice n'était pas vraiment mis en cause,

par ce passage du fusain à la gouache, du dessin à la couleur. La gouache sèche vite, ne permet pas beaucoup de retouches, encore moins de travail dans la pâte. Le ~~rythme~~ temps acquis à l'étape dessin pouvait être maintenu à l'étape suivante.

Mais il en allait plus de même à l'huile. Ici, les temps de séchage beaucoup plus long, ~~(deux) les possibilités de retravail dans la pâte~~ la nécessité d'attendre que ~~la couche~~ la première couche sèche bien avant de pouvoir lui en superposer une autre, pour ne pas parler des possibilités de travail dans la pâte venaient modifier considérablement les données. Surtout, ~~l'huile risquait de mettre en question le caractère spontané~~ en introduisant des arrêts dans la production, l'huile risquait d'introduire des solutions de continuité ~~dans le geste~~ dans le ~~la production~~ geste créateur, d'en ralentir considérablement le rythme et, pour tout dire, de lui enlever le caractère spontané si évident dans les gouaches.

Borduas aperçoit la solution du problème ~~dès~~ vers la fin de 1943, comme le démontre son tableau *Viol aux confins de la matière*. Il maintient l'idée de travailler en deux étapes, mais au lieu de dissocier dessin et couleur, il dissocie maintenant ~~la préparation du fond du tableau~~ le fond, ~~de la peinture~~ des objets qui vont se détacher de ce fond. Manifestement, dans *Viol aux confins de la matière*, la toile a d'abord été noircie uniformément et après séchage, des lignes blanches, grises et vertes sont venues s'ajouter suggérant quelques ~~événements~~ objets "cosmiques" comme des galaxies ~~ou~~ ou des nébuleuses. Par la suite, les fonds seront faits de façon moins mécanique et surtout plus colorés, de sorte que chaque tableau pourra évoquer ~~un atmosphère particulier~~. des niveaux de profondeurs ~~différents~~. et des atmosphères différents.

Mais dissocier fonds ~~et objets~~ creusant et objets placés devant ce fond n'était-ce pas ~~réinstaller~~ revenir ~~purement et simplement~~ à la structure compositionnelle du paysage?

N'était-ce pas aussi tomber dans le camp des surréalistes illusionistes, comme Matta (Vertige d'Eros) ou Tanguy, qui avaient tous fait sinon du paysage du moins de la scène théâtral qui en est comme la version onirique, la formule de composition par excellence?

Nous ne le croyons pas. Tout d'abord, en redonnant à la formule du paysage la place centrale dans son oeuvre, Borduas ne revenait pas purement et simplement au cube scénique de la Renaissance. Il est remarquable que ses fonds ~~ne comportent pas de ligne d'horizon~~. se debarassent peu à peu de toute ligne d'horizons

Pensons à Sous la mer (1945) en parallèle avec ~~Sous le vent de l'île~~ ~~et qui rappellent encore~~ Tanguy

(Une grande peinture qui est un paysage)

stet

Mais il y a déjà plus dans

Le peintre canadien ~~Borduas~~ écrit le

lieu où s'articule en deux plans le ciel et la terre, ~~pour préférer~~ ~~ses objets~~ Il préfère isoler dans le ciel (ou dans l'océan, autre milieu de suspension) une bande latérale ~~sans commencement ni fin où~~ sans haut ni bas où dérivent ~~des~~ ses objets. Cette bande n'est pas incolore. Au contraire. Elle resplendit des couleurs chaudes du ~~coup~~ coucher du soleil, ~~ou des~~ ou s'avive des premières lueurs ~~du~~ de son lever. Parfois elle prend les tons glauques des profondeurs sous marines. Ce sont les couleurs de la transition ~~de la nuit~~ du jour à la nuit, ou de la nuit au jour ou des grandes profondeurs ~~aux en~~ vers les eaux vertes plus rapprochées de la surface. Mais ces moments sont fixés sur la toile, ~~qui les~~ arrêté comme Josué retenant le soleil pour finir son combat. Borduas cherche dans ces moments de gloire athmosphérique ou océanique, des moments ~~de la plus grande révélation~~ ~~les moments où~~ de transfigurations. Nous sommes loin des éclairages théâtraux ~~à la Dali~~ et artificiels à la Dali.

Par ailleurs, les formes de Borduas n'ont pas le caractère

biomorphique si accusé qu'on leur voit chez les surréalistes ~~illu~~ ~~sionnistes~~. Pourquoi ces différences ? Une fois de plus, il faut revenir à la technique de Borduas. Qu'on examine son grand tableau <u>Sous le vent de l'île</u> (1947). Il apparaît aussitôt que si le fond a été brossé au pinceau, les objets en suspension dans l'espace devant ce fond, ~~l'on~~ ont été peints à la spatule. C'est un instrument qui, en dépit de leur grande ~~ingéniosité~~ ingéniosité technique — peut être l'associaient-ils à Courbet, à Barbizon ? et donc ~~au~~ au passé ~~—~~ — n'a jamais tenté les surréalistes, ~~ni abstraits, ni illusionnistes~~. Or ce choix de Borduas a ~~eu~~ été ~~une~~ de grande ~~incidence~~ conséquence sur ~~ses~~ sa conception des formes. Exprimées par une tache, les formes de Borduas ne ~~sont~~ ni cernées d'une

ligne de contours apparente, ni ~~traitée comme~~ modelée. Elles tiennent plus ~~de la pierre~~ du cristal que de l'arbre, plus du minéral que du vivant. On ne peut pas parler, à propos de Borduas, de formes biomorphiques comme on le fait à propos des surréalistes ou même de Gorky.

Il nous est donc permis de conclure.

La peinture de Borduas doit beaucoup au surréalisme mais elle est loin de constituer une simple réplique sur notre sol de la peinture surréaliste européenne. Elle constitue au contraire une interprétation ~~pro~~ profondément originale de la peinture surréaliste et comme telle ouvrait les voies à une abstraction plus radicale encore, qui mettrait en question non seulement les contenus traditionnels

de la peinture, mais jusqu'au structure composi-
tionnel qu'elle avait cru devoir encore main-
tenir.